

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE • BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

REVISIÓN HISTORIÓGRAFICA DE LA IGLESIA DE LA
MAGDALENA DE ZAMORA

Autor: Carlos Fernández Herrera.

Tutora: Lucía Lahoz Gutiérrez.

SALAMANCA 2018

Índice.

1. Introducción.....	3
2. Contextualización del edificio.	3
2.1. Cuestión de la orden militar.	3
2.2. Cronología.....	4
3. Portada sur.	5
3.1. Introducción.....	5
3.2. Descripción y análisis formal.	5
3.3. Lecturas e interpretaciones.....	6
4. Sepulcro.	10
4.2. Descripción.....	11
4.3. Estudios e interpretaciones.....	11
5. Conclusión.	17
6. Bibliografía.	19
7. Imágenes.	21

1. Introducción.

El presente trabajo pretendía ser una revisión historiográfica de la *Iglesia de la Magdalena* de Zamora; sin embargo, y en base a la bibliografía existente se ha acotado la revisión a las dos obras escultóricas más notables del edificio; la portada sur, y el sepulcro que se encuentra en el interior.

Es cierto, que las lecturas de obras medievales han de hacerse en conjunto, pero como el trabajo es una revisión de lo que otros han escrito y, precisamente, no han hecho una lectura conjunta, sino que han ido separando por partes el estudio del edificio, se hará lo mismo; por un lado, la portada sur, y por otro, el sepulcro.

A pesar de ser una revisión y una presentación del estado de la cuestión, se añadirán posibles teorías aplicadas por otros especialistas a otras obras, con metodologías que, hasta ahora, los “revisados” no han presentado, aunque, como también se ha dicho, el estudio se ampliará posteriormente.

2. Contextualización del edificio.

En primer lugar, haremos una breve contextualización del edificio; aunque el trabajo esté enfocado a un estudio de la escultura, consideramos importante anotar las diferentes menciones que se han hecho de este edificio, y los patrones comunes que encontramos dentro de la historiografía y que nos han resultado, en parte, esclarecedores.

2.1.Cuestión de la orden militar.

Desde el siglo XIX se ha pretendido adjudicar el templo a una u otra orden militar; consideramos que, sin duda, es importante este dato, pero la fundamentación de los argumentos que se nos ofrecen no es lo suficientemente sólida como para intentar llegar a una conclusión determinante. En parte, y fundamentalmente en los textos historiográficos más antiguos, encontramos un sedimento de esa idea romántica tan ligada al culto generado en torno a la Edad Media y en torno a las órdenes militares, de ahí que se haya recurrido a una serie de recursos formales que podrían, en algún supuesto, ser veraces; sin embargo, no encontramos, como digo, una fundamentación lo suficientemente fuerte como para dar veracidad a ese argumentario que pretende relacionar la iglesia con la Orden del Templo por la simple tipología de la planta del edificio. Fundamentalmente, encontramos a Quadrado¹ que, de manera tajante, atribuye este templo a la Orden del

¹ QUADRADO, J.M (1885). *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona: Establecimiento tipográfico – Editorial de Daniel Cortezo y co.

Temple, ya que la estructura de una sola nave, con decoración excesiva en determinadas ocasiones, o sin decoración en otras, es típica de los templarios; sin embargo, no podemos dar por válido este argumento, en parte, porque muchos edificios serían deudores de la estructura templaria, cuando no han tenido relación con la orden en ningún momento. Por su parte, Antón y Casaseca² relaciona esta iglesia con la Orden de San Juan, ya que consideraba que la Iglesia de Santa María de la Horta era de la orden templaria, y no era común que la orden tuviera más de un templo en la misma ciudad; a diferencia de Quadrado vemos la reflexión reflejada en papel en el caso de Antón y Casaseca, ya que, prácticamente, la mitad de su publicación sobre este templo está dedicada a cavilaciones sobre la posible relación de la iglesia con una u otra orden. En 1977, Ramos de Castro³ dice que Santa María de la Horta perteneció a los Hospitalarios, y no a los Templarios. Ávila, en uno de los estudios más contemporáneos comenta que la iglesia tuvo que pertenecer a la Orden de San Juan, e intenta relacionarlo con el sepulcro. La documentación atestigua que en 1282 la iglesia pertenecía a la Orden del Hospital; ahora bien, que la iglesia, desde su origen, estuviera verdaderamente ligada a una orden militar es algo que, a día de hoy, sigue siendo un misterio.

2.2.Cronología.

Por otro lado, hablaremos brevemente de la cronología del edificio, que correspondería según al estudio de Ferrero Ferrero⁴ a la segunda etapa del Románico en Zamora, entre la segunda mitad del siglo XII y el primer cuarto del siglo XIII; por su lado Domínguez Herrero concluye que la iglesia debió realizarse entre 1157, coincidiendo con la primera referencia documental de la iglesia, y debió concluirse allá por el 1220. Habitualmente se ha determinado que la parte alta del muro sur debió de ser la parte más tardía del edificio, por la existencia de vanos apuntados, que estarían en la línea de esa línea historiográfica que determina que los estilos tienen su época de transición, como es el caso de Ruíz Maldonado, que denomina al sepulcro interior obra significativa del Románico de transición, sería muy lógico preguntarse a dónde va ese estilo, hacia donde transita; sin embargo, hay que tener en cuenta en qué momento fue escrito el artículo de la profesora

² ANTÓN Y CASASECA, F. (1910) *El templo de Santa María Magdalena*. Zamora: s.n.

³ RAMOS DE CASTRO, G. (1977) *El arte Románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora.

⁴ FERRERO FERRERO, F. (2008) “La configuración urbana de Zamora durante la época románica” en *Studia Zamoranensia*, nº8, pp. 9-44.

Ruíz Maldonado; se trata de un artículo del año 1988, y con el prisma de la Historia, no es “demasiado” tiempo, sin embargo en el ámbito historiográfico, un artículo con treinta años suele estar muy superado. Esta reflexión va acorde con otra que es muy importante, “no hacer Historia del Arte desde el presente”; ahora este artículo está superado, y es evidente, pero teniendo en cuenta, como se ha dicho, el año en que fue redactado y las metodologías que se utilizaban entonces, no podemos intentar criticar con los ojos del presente.

3. Portada sur.

3.1.Introducción.

La iglesia presenta tres accesos; uno a los pies, como era habitual, coincidiendo con el hastial que termina en espadaña; está formado por tres arquivoltas lisos con una única columna a cada lado, con capitel corintio; en el lado norte, se puede ver otra portada que, como la anterior, carece de decoración escultórica; está formada por tres arquivoltas lisos soportados por columnas de capitel corintio. Y la portada sur, que consta de cinco arquivoltas ricamente decorados, con capiteles con formas fantásticas y animalísticas.

3.2.Descripción y análisis formal.

La portada consta de cinco arquivoltas esculpidos; sin tímpano (véase Imagen 1). Las arquivoltas están cubiertas por un saledizo en el que aparecen cuarenta y seis caras de gesto sonriente que están entrelazadas por un tallo con hojas. En la primera arquivolta exterior aparece en la clave la cabeza de un león, de cuya boca fluyen tallos⁵ (véase Imagen 2) que decoran el resto de la arquería. La segunda arquivolta está decorada con hojas de palma abierta. La tercera repite el tema vegetal, con tallos entrecruzados con hojas que ofrecen, gracias a su deformación, efecto de luces y sombras. Algo similar pasa con las dovelas vegetales de la cuarta arquería; sin embargo, en la clave aparece la cabeza de un joven sonriente (véase Imagen 3), y a su derecha, la figura de un hombre mayor, ataviado de obispo, que porta la mitra, el báculo y la casulla, flanqueado por dos animales, casi imperceptibles, que parecen dos perros (véase Imagen 4). La quinta arquivolta tiene forma de arco lobulado con motivos florales en su mayoría.

⁵ DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M.Á. (1989). Indica que, en la época del Románico, esta cabeza representaba una dualidad, con el árbol bueno y el árbol malo, siendo el propio hombre el encargado de decidir que árbol quería tomar.

Esta portada, ya en 1907, Gómez Moreno la relacionó con los modelos de Poitou, fundamentalmente porque no conserva el tímpano, lo que Domínguez Herrero explica con una tipología de arquerías denominada “de arcos en retirada”.

En lo que se refiere a los capiteles hay ocho en total, más los soportes del arco lobulado de entrada, generando un total de diez.

En el lado izquierdo (véase Imagen 5) podemos ver, de fuera a dentro, en el primer capitel un par de dragones alados con las fauces abiertas, en gesto feroz; se dan la espalda entre sí, pero con la cabeza fuertemente torsionada para picotear el fruto que nace del entrelazo de sus colas. En el segundo capitel, encontramos un tema vegetal, con frutos bulbosos envueltos por hojas de acanto en los ángulos y hojas nervadas. El tercer capitel tiene dos sirenas-ave con gesto alegre que están entrelazadas por la cola, de la que, también, nace un fruto que parece haber eclosionado. En el cuarto capitel, una cabeza de mono, de cuyo cuello cuelga una sogá que es agarrada por dos ave-sirena. La serie remata con la representación de dos dragones alados con la cabeza torsionada, con fauces dentadas que para Domínguez Herrero tienen carácter feroz, y están relacionados con un tema típicamente oriental, la pelea con la propia cola.

En el lado derecho, los capiteles acogen una serie bastante similar a la del lado izquierdo. Varía fundamentalmente el cierre, en el que aparecen dos parejas de dragones enfrentados.

3.3.Lecturas e interpretaciones.

La lectura de este conjunto ha sido realizada en primer lugar por Antón y Casaseca, que lo calificó como uno de los mejores del Románico español; además de hacer una lectura puramente visual en la que sólo cupieron apelativos favorables a la belleza de la portada, nos deja un rastro de falta de visión, ya que habla de que, en uno de los capiteles, sin especificar cual, probablemente el primero del lado izquierdo, aparece el fruto central no con un significado determinado, sino que fue realizado para llenar un espacio, para que no quedara vacío. Con esta argumentación nos damos cuenta de que no hay nada aleatorio, y menos en una portada que, como veremos, pretende transmitir un determinado discurso. Más adelante, Gómez Moreno mencionó la portada en su obra, pero nada más allá que halagos a la belleza de la misma, sin, tan siquiera, aportar el más mínimo dato de interpretación.

Por Ramos de Castro haciendo una lectura individualizada de los elementos, pero con una constante referencia a la Biblia; justifica la presencia de las flores en la arquivolta lobulada aludiendo a su significado positivo, cuando las flores siempre, o al menos durante toda la

Edad Media tenían un significado positivo; hace algo parecido con los árboles, presentes en varias ocasiones, relacionados con el Árbol de Jesé. Es cierto, que esta lectura es lógica y más si damos por correcta su hipótesis de que la cabeza que aparece en la clave de la tercera arquivolta es la cabeza de Cristo, con todo lo que tiene que ver con su genealogía que, ahora, es innecesario explicar. Con el obispo que aparece al lado de la supuesta cabeza de Cristo, encontramos que, para ella, es la representación perfecta del Eclesiastés⁶, en la que se habla de que el hombre sabio estará rodeado de follaje.

Con respecto al león que expulsa tallos de la boca, da una lectura positiva, pues representa un versículo que aparece en Proverbios⁷, que a representa al León de Judá, a Cristo. La orla final que tiene cuarenta y seis cabezas es la representación de los bienaventurados, ya que son cabezas sonrientes, todos gozosos, enmarcados por el árbol de la vida.

Concluye con que esta puerta es una representación de los justos, mientras que los capiteles son una contraposición con las arquivoltas, ya que aparecen representados dragones y monstruos, que para el espectador contemporáneo no tienen sentido, pero que en la época de construcción de la iglesia este tipo de portadas debía ser muy común, y finaliza con la determinación de que estas portadas estaban influidas por la cultura popular, y en determinadas ocasiones tenían un tono festivo o jocoso.

Por su parte, Domínguez Herrero⁸ insiste en la lectura conjunta de toda la portada; además resalta la poca calidad de la labra de la misma, ya que el taller que la realizaría sería de carácter local, lo cual determina, también, la visión un tanto sesgada del propio Domínguez, pues ya crucifica, por decirlo de alguna manera, a todo lo que no es “centro” productor de Arte, y todo lo “periférico” tiene un carácter secundario, sin tener en cuenta que estas obras tenían carácter no sólo pasivo, que copiaban una serie de modelos, sino que, adaptados a las audiencias que iban a verlas, ya actuaban como obras activas.

⁶ “Feliz el hombre que se ejercita en la sabiduría, y que en su inteligencia reflexiona, que medita sus caminos en su corazón, y sus secretos considera. Sale en su busca como el que sigue el rastro, y en sus caminos se pone al acecho. Se asoma a sus ventanas, y a sus puertas escucha. Acampa muy cerca de su casa, y clava la clavija en sus muros. Monta su tienda junto a ella, y se alberga en su albergue dichoso. Pone sus hijos a su abrigo, y bajo sus ramas se cobija” Eclesiastés 14, 20-26.

⁷ “Dichoso el hombre que ha encontrado la sabiduría y el hombre que alcanza la prudencia; más vale su ganancia que la ganancia de la plata, su renta es mayor que la del oro. Más preciosa es que las perlas, nada de lo que amas se iguala. Largos días a su derecha, y a su izquierda riqueza y gloria. Sus caminos son caminos de dulzura y todas sus sendas de bienestar. Es árbol de vida para los que a ella están asidos, felices son los que la abrazan” Proverbios 3, 13-18.

⁸ DOMÍNGUEZ HERRERO, C. (2002). *El Románico zamorano en su marco del noroeste. Iconografía y simbolismo*. Zamora: s.n.

Su interpretación, sin duda, es la más elaborada de todas las que hemos encontrado. En primer lugar, ve una relación entre la portada con el rosetón de la parte alta del muro, haciendo referencia a una progresiva espiritualización, ligado todo ello al carácter ascensional que propone. El óculo, para él es una representación abstracta del Tetramorfos, ya que se trataría de una cruz compuesta por cuatro círculos, la figura geométrica perfecta; esta idea queda reforzada por la idea de Dios-Luz, inscrito en el contexto del *sol invictus*. En lo que se refiere a las arquivoltas, empieza referenciando a las cuarenta y seis cabezas sonrientes del saledizo, exponiendo, por un lado, una teoría tomada de Masana Montrisol, que relaciona todo con el simbolismo numérico, con cuarenta, referentes a los años del desierto, y seis, haciendo referencia a los días de la creación; por otro lado, él aporta su propia interpretación del simbolismo numérico, con la suma del cuatro y del seis, que dan diez, número perfecto, que indicaría el haber alcanzado la divinidad. También habla de la cabeza de león con tallos que le salen de la boca tiene influencia de los *t'ao t'ieh* chinos, que habrían llegado a través de los motivos de las telas sasánidas; confiere carácter apotropaico o incluso funerario, tal y como Ruth Bartal⁹ pensó. Respecto a los tallos que le salen de la boca, dice que podrían ser, bien los cuatro elementos, o bien los cuatro ríos del Paraíso, sin aclarar cuál de las dos sería la correcta; sí que es cierto que podría percibirse un cierto matiz por la dualidad, como ya explicó de los Ángeles, y como ya se ha mencionado anteriormente, por la capacidad que se confiere al hombre de elegir entre el bien y el mal. Continúa hablando de la cabeza sonriente de la tercera arquivolta, que tendría origen mesopotámico, y estaría relacionado con la figura de Adán; sería una representación del hombre, no tanto como portador del pecado, sino como semejante del Creador. Finaliza hablando de la figura del obispo, que estaría en relación y contraste con la cara sonriente ya mencionada; representado la dicotomía joven-pecado, anciano-sabiduría. A su vez, relaciona estas dos imágenes con la Puerta del Obispo de la catedral, concretamente con el relieve de San Pablo, anciano y calmado, y San Juan, joven y agitado. Determina que la imagen del obispo podría ser la del prelado que se encontrara, en el momento de construcción de la obra, dirigiendo la sede zamorana, ya que la iglesia sería fábrica episcopal.

Sí que es cierto, que es el único que intenta dar una explicación al hecho de que esta portada sea la única con decoración escultórica de toda la iglesia. Para él, el hecho de que

⁹ BARTAL, R. (1993). “La coexistencia de signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas” en *Archivo español de Arte*, tomo 66, nº. 262, pp. 111-132.

estemos en el lado sur es determinante, ya que los vientos del sur son los vientos del Austro, un viento cálido, y reconfortante, equiparado a la gracia y labor de la Iglesia; mientras que los vientos del norte son los vientos de Aquilón, símbolo del frío y la sequedad, típicos del pecado y el vicio. Desde luego que sería una lectura, incluso, poética; sin embargo, y comparando con otro ejemplo zamorano, nos encontramos con que esta hipótesis se desvanece, pues no demasiado lejos, en la Iglesia de San Claudio de Olivares, nos encontramos con que el desarrollo escultórico de la portada está en el muro norte.

Partiendo de la hipótesis, pero también de una gran base fundamentada, pienso, que, evidentemente, no es aleatorio ni gratuito que esta portada tenga el desarrollo escultórico “según le convenga”, es decir, que la portada tiene una proyección determinada. Tal y como argumentaba Moralejo Álvarez con la Catedral de Jaca¹⁰, encontramos que las portadas estaban orientadas en función de los barrios a los que iban dirigidas. Si intentamos aplicar esto a la iglesia que ahora nos ocupa, veremos que la portada está orientada hacia el sur de la ciudad, donde, tal y como explica Ferrero Ferrero, estaba ubicado El Valle de la ciudad, una zona habitada, fundamentalmente, por población judía. Este dato debería hacernos pensar en la no aleatoriedad, ya que todo está ligado a la función, y como bien podemos ver en este caso, a las audiencias. Si quisiéramos potenciar más aún esta idea, tendríamos que apuntar el lugar privilegiado en el que se encuentra la iglesia es el *carral maior*, la calle central de la ciudad, dirigida directamente a la catedral, centro económico, social y, evidentemente, religioso de la ciudad; por lo que debemos suponer que por esta calle transitaría una parte importante de la población, y la audiencia de esta portada sería, además, lo que potenciaría el hecho de que, precisamente, esta portada esté orientada al sur y la de San Claudio de Olivares al norte, ya que al sur está el río, mientras que al norte, el centro de la ciudad, y por lo tanto, aunque de manera diferente a la Magdalena, estaría proyectando su portada.

Son cuestiones que se han pasado por alto y, como se ha indicado desde el primer momento, en este trabajo no pasaremos a investigar de una manera profunda, ya que este estudio es susceptible de ser ampliado posteriormente.

¹⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S. “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca” (1977) en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, tomo I, Zaragoza, pp. 173-198.

Ávila de la Torre¹¹ interpretó esta portada como una representación del Paraíso, una lectura no demasiado innovadora, pues, a fin de cuentas, Ramos de Castro ofreció una visión similar años atrás.

En conclusión, e intentando clarificar ideas, podríamos decir que la portada tiene un carácter paradisíaco, por un lado, pero por el hecho de que entrar a la iglesia es ascender a la Jerusalén celeste, y es traspasar fronteras espirituales; de fuera a dentro, pasamos del león que expulsa tallos por la boca, a la cabeza masculina, que no arriesgaremos a identificar, pero que está feliz, a su lado el personaje ataviado como un obispo, que podría estar a ese nivel y no más dentro, por la condición humana del hombre nacido con pecado, pero que al ejercer el oficio santo, tal vez, esté más cerca de Dios, todo cavilaciones; y en el arco lobulado, flores que, desde luego, tienen el sentido más positivo de la fachada. Con los capiteles pasa algo parecido, ya que pasamos de la pelea de los animales fantásticos, monstruos, aunque tampoco podemos mirarlos con sentido negativo, o al menos del todo. Es una ascensión de fuera a dentro; cuanto más fuera más cerca del pecado y del vicio, y cuanto más te acercas al interior del templo más protegido por Dios y más cerca de la salvación. Estas deducciones podríamos sacarlas simplemente de los capiteles, y de la colocación de los mismos, ya que, y fundamentalmente en el lado izquierdo, cuanto más cerca de la puerta están los capiteles, más alegres están los animales. Esto nos está indicando una cuestión que la historiografía contemporánea está contemplando y dando, cada vez, más cabida, y es la importancia de la expresividad en el arte medieval.

4. Sepulcro.

4.1.Introducción.

Hablar del sepulcro de la Iglesia de la Magdalena de Zamora, implica hablar de una de las obras más representativas, sino la más, de todo el Románico en Zamora. Todos los estudiosos del Románico en dicha ciudad han pasado por esta iglesia y han estudiado, en mayor o menor medida, el sepelio, destacando siempre que se trata de uno de los mejores enterramientos de toda España, o al menos de los que se nos han conservado.

¹¹ ÁVILA DE LA TORRE, Á. (2000). *Escultura Románica en la ciudad de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos “Florián de Ocampo”.

4.2.Descripción.

Se trata de una tumba adosada al muro norte de la iglesia en el tramo anterior a los dos baldaquinos anteriores a la cabecera. Está compuesto por la tumba como tal, sin, prácticamente, decoración; solamente encontramos el relieve de una cruz procesional. Cubriendo el sepulcro nos encontramos un baldaquino de cinco columnas, dos de ellas adosadas al muro; el baldaquino rematado con motivos arquitectónicos. Bajo dicha estructura, encontramos un relieve elevado sobre la losa con el relieve de la difunta; sobre éste, dos ángeles portando el alma de la difunta y flanqueándolos, otros dos ángeles turiferarios.

4.3.Estudios e interpretaciones.

Como ya se ha dicho, los estudios sobre este sepulcro han sido, no abundantes, pero si más numerosos que los de la portada. Seguiremos, como en el caso anterior, con el esquema cronológico de la historiografía que se ha aportado, intentando matizar algunos de los argumentos que se utilizan.

En primer lugar se encuentra Quadrado, que describe al yacente como un caballero con armadura que, probablemente, sería templario; dice que se trata de una fusión bizantino-gótica. Es, precisamente, en el estudio del sepulcro en el que se ha intentado justificar la pertenencia de la iglesia a una orden y donde se puede ver de una manera más evidente ese sentimiento tardorromántico ya mencionado.

Gómez Moreno expuso, por primera vez, la identidad femenina de la difunta, aludiendo a elementos formales que aparecen en la representación de la yacente, como es el tocado o el ropaje, típicamente femeninos. El resto del texto no va más allá de la descripción y de la adulación de la obra; a pesar de ello, es el primero que advierte la identificación, no personal, pero sí sexual de la difunta, ya que anteriormente, se había intentado dar un nombre, siempre masculino, al titular del enterramiento, para reforzar la idea de Orden militar, y sobre todo, orden de caballeros.

Para Pita Andrade¹² este sepulcro tiene influencia del Maestro Mateo, por lo tanto de Santiago de Compostela, aunque relaciona, además, Santiago con Ávila, y concretamente con el Cenotafio de la Iglesia de San Vicente, a través de Zamora, y en parte por este sepulcro, pues formalmente, tienen similitudes. Hace una descripción en la que resalta la “ligerísima decoración”; aunque el elemento más destacado serían los arcos trilobulados

¹² PITA ANDRADE, J.M. (1952). “El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca” en *Cuaderno de estudios gallegos*: Madrid, tomo VIII, nº. 25, pp. 207-226.

coronados por estructuras arquitectónicas relacionadas con las estructuras del coro pétreo de la Catedral de Santiago de Compostela; continua el artículo describiendo dicho coro y haciendo mención a la portada norte de la Catedral de Ourense que, por ende, tendría influencia en este sepulcro. Hace referencia a la simbología de dichas arquitecturas de la parte alta, con relación evidente a la Jerusalén celeste.

Ramos de Castro apoya la teoría de que el personaje es una mujer aludiendo a los rasgos formales de la escultura. Describe todo el conjunto, destacando el sabor oriental que presenta, probablemente a través de las telas sasánidas. Relaciona lo que correspondería a las cúpulas del dosel, llamándolas florones, con dos elementos similares existentes en la Puerta del Obispo de la Catedral. Es la primera que menciona la posibilidad de que el sepulcro estuviera policromado por los restos que se encontraron en la restauración de los años setenta, coincidiendo con la publicación de su obra. Reflexiona en torno al tocado de la difunta, en base a las aclaraciones de Carmen Bernis¹³, determinando que se trataba de un tocado típicamente oriental, intentando enfatizar el carácter orientalizador del conjunto. Destaca que al ser una obra de gran importancia es extraño que no esté firmada, lo que resulta, cuanto menos curioso, pues el fenómeno de la firma en la Edad Media es poco habitual, al menos en el resto de Zamora.

En lo que se refiere a la interpretación del sepulcro, se refiere a las arquitecturas de la parte alta como referencias a la Jerusalén celeste, una representación del más allá, pero no del más allá cristiano, sino árabe, al menos tipológicamente. De la iconografía de los relieves que aparecen bajo los arcos trilobulados insiste en la influencia oriental. Concluye con que se trata de un canto a la bienaventuranza.

Ruíz Maldonado¹⁴ señala desde un principio, y en el propio título de su artículo que se trata de una obra del Románico de transición al Gótico, que como ya hemos dicho, esta nomenclatura no tiene demasiado sentido hoy día, pero teniendo en cuenta que el texto fue publicado en 1988, no podemos juzgar con los ojos del presente. Comienza diciendo que no se sabe quién está enterrada en el sepulcro, pero que, desde luego, se trata de una mujer, y parafrasea a Gómez Moreno. Hace un recorrido por las diferentes aportaciones que se han realizado en torno a la identidad de la yacente, señalando los casos de

¹³ BERNIS MADRAZO, C. (1956). *Indumentaria medieval española*. Madrid: C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez.

¹⁴ RUÍZ MALDONADO, M. (1988). “Dos obras maestras del Románico de transición. La portada del obispado y el sepulcro de la Magdalena” en *Studia Zamoranensia. Arte medieval en Zamora*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Colegio Universitario de Zamora, pp. 33-59.

Garnacho¹⁵, que lo identificaba con Juan Vázquez de Acuña, un hombre que vivió en el siglo XVI; Quadrado y Antón y Casaseca, de los que ya hemos hablado.

Continúa con una descripción del conjunto, haciendo hincapié en los relieves de la parte alta del baldaquino y en los capiteles, destacando que estas figuras tienen obras que son similares en Burgos, transmitidos a tierras zamoranas por medio de obras de carácter pictórico. Insiste en la influencia oriental del conjunto, llegada por medio de telas y marfiles.

Señala que el sepulcro tiene las características propias del arte de transición, pero con una personalidad propia, aunque no se puede adscribir a ningún gran maestro de la época; lo relaciona con ejemplos de Ávila, como el gran Cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, y con los sepulcros de la Iglesia de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia). Sin embargo, en lo que se refiere a influencias, dice que la obra más afín es, sin lugar a duda, el coro pétreo de la Catedral de Santiago de Compostela. Finaliza el tema de las influencias haciendo referencia a un texto de Pradalier¹⁶ que relaciona el sepulcro con algunos capiteles de la Catedral Vieja de Salamanca, lo cual tendría más sentido que relacionarlo con Burgos, ya que Salamanca, además de por proximidad, era otro de los puntos de la Vía de la Plata, uno de los caminos de Santiago. Esto nos ha de hacer reflexionar en torno al camino, fundamentalmente, por una cuestión que no siempre se tiene en cuenta y que es de gran interés; y es que el camino es, lógicamente, de sur a norte, con el fin en Santiago de Compostela, pero así como hay una ida, ha de haber una vuelta, y puede ser, precisamente, en dicha vuelta en la que se trajeran los modelos de Santiago, tanto a nuestro sepulcro como a los capiteles de la Catedral de Salamanca; tal vez se trate del mismo artista, o tal vez no, pero desde luego resulta más lógico pensar que existe esta relación por el recorrido del camino que por relaciones con obras que están más alejadas y que no tienen que ver con esta obra.

Continúa reflexionando acerca de la iconología de los capiteles que, en conjunto, representarían la superación por parte del alma de las diversas tentaciones que ofrece la vida terrena; a su vez, el alma se efigia portada por ángeles hacia el cielo. Con este pretexto realiza una indagación entre los diferentes ejemplos en los que aparece representada el alma portada por ángeles.

¹⁵ GARNACHO, T.M. (1979). *Breves noticias sobre algunas antigüedades de Zamora y provincia*. Zamora: Imprenta Jacinto González – Bazar Jota.

¹⁶ PRALADIER, H. (1978) *La sculpture monumentale à la Catedrale Vieja de Salamanque*. S.N.: s.l.

Con respecto a los ángeles turiferarios (véase Imagen 12), las describe como figuras de gran elegancia, con rostros de influencia compostelana, con unos pliegues que califica de naturalistas, que anuncian “los nuevos aires góticos”.

Termina haciendo un breve análisis de la cama en la que se haya la difunta, cuyas patas son similares a las de la Virgen Theotokos que aparece en la portada del Obispo de la Catedral de Zamora. Dice que es una representación que pretende destacar la riqueza mobiliar, y que tiene similitudes con las representaciones de los Reyes Magos.

Domínguez Herrero, por su parte, insiste en la lectura conjunta del sepulcro con la portada, estableciendo la relación de micro y macrocosmos con el interior y exterior del edificio respectivamente.

Destaca que la decoración huye de lo antropomorfo, y que los dragones con cabeza humana tienen influencia mesopotámica, tal y como apuntaba Mâle, a través del mundo islámico, y en particular en Zamora, por medio de los botes de marfil. Se toman motivos de parejas de animales afrontados, de origen sasánida, que relaciona con un simbolismo numérico, y en este caso, con el número dos, así como con la lucha de contrarios.

El significado de las escenas del baldaquino estaría relacionado con la posición de la fallecida, ya que mira hacia el altar. Resulta interesante, ya que es el primero que se aventura a generar una hipótesis acerca de la posición de la fallecida; desde luego, no es algo gratuito, ya que la teoría de la imagen medieval nos dice que nada es aleatorio, como ya se ha dicho, y que el hecho de que esté colocada de una determinada manera debería hacernos caer en la conclusión de que dicho posicionamiento tiene alguna motivación. Precisamente, mirar hacia el altar implica estar atendiendo a la liturgia, y por consiguiente estar presente; se nos habla de la idea de memoria, de persistir a pesar de la muerte.

Continúa con reflexiones en torno a la iconografía del baldaquino, partiendo de la base de que el baldaquino tiene origen oriental, con un valor cósmico, asociado a lo celeste, como una representación de la ciudad de Dios, por su forma cuadrangular, símbolo de perfección oclusiva y estática. Debemos mencionar la importancia de la iconografía de la arquitectura, y especialmente en esta época, la referencia del baldaquino al Templo de Salomón, con las columnas con fustes entorchados, que podría hacer referencia a la Cruzada llevada a cabo tanto en Tierra Santa como en la Península Ibérica.

En lo que se refiere a los relieves de los frentes de la parte alta del baldaquino, dice Herrero Domínguez que, haciendo un recorrido oeste-este, vemos un recorrido de los distintos estalos que el alma ha de recorrer para llegar a la salvación. En el primero de los relieves (véase Imagen 7), que daría a los pies de la iglesia, encontramos dos dragones afrontados

que están luchando, con un árbol al fondo; en la segunda (véase Imagen 8), encontramos dos dragones que aparecen representados de forma pacífica, lo cual resulta extraño, según Herrero, ya que el dragón siempre es representación de la fuerza indomable y desbocada, pero aquí adquiere un comportamiento calmado y positivo, lo que intenta justificar con que el origen de esta tipología no es cristiana, sino oriental. El tercer relieve (véase Imagen 9) tiene dos sirenas-ave que entrecruzan sus cuellos; a esta representación apenas presta atención, sin tener en cuenta la, ya mencionada, gestualidad medieval, que nos está indicando que en este tercer relieve el alma está cada vez más cerca de llegar al cielo. En lo que se refiere al cuarto relieve (véase Imagen 10), vemos dos leones enfrentados con el árbol de Jesé en el centro; determina que en este caso el león no tiene la connotación negativa habitual, sino que adopta un sentido positivo, relacionado con la figura del león de Judá; también reflexiona en torno al árbol de Jesé, relacionando con Cristo, no tanto por su genealogía, sino con la idea árbol-cruz. Intenta establecer similitud entre este último relieve y uno en una tumba de Husaby en Suecia, ya que formalmente es igual; sin embargo, consideramos un tanto improbable la posibilidad de que ambas cruces compartan, salvo la forma, algo de manera intencionada. Es cierto, que hemos defendido la no aleatoriedad del arte medieval, sin embargo, forzar las interpretaciones por medio de relaciones como esta, nos hace replantearnos un concepto que el profesor Serafín Moralejo¹⁷ ya defendió y es la importancia de tomar de manera correcta el análisis iconográfico de las obras, es decir, no caer en la sobre-interpretación por generar un discurso que, de alguna manera, justifique las conclusiones y aportaciones que se pretenden dar; querer dar siempre una interpretación a los diferentes elementos que aparecen, y no sólo a través del estudio iconográfico o iconológico, sino a través del formalismo, ya que se pretende ver una relación de lo hispano con lo sueco; y más teniendo en cuenta que por el recorrido bibliográfico hemos podido ver que las influencias que se reciben son orientales/musulmanas o mateinas. De ahí la caída en la sobre-interpretación, por querer ver relaciones entre lugares que no tienen nada que ver para intentar generar un discurso que sea más que científicamente correcto, sea poéticamente correcto.

Continúa haciendo reflexiones en torno al número dos diciendo que este sepulcro tiene un doble sentido, es decir, un sentido que tiene como fin la muerte, y otro que tiene como fin la resurrección; todo ello se conseguiría con el recorrido que hace el alma, relacionado con los itinerarios místicos, que nos llevarían desde la confrontación del primero de los

¹⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S. (2004). *Formas elocuentes*. Madrid: Akal.

relieves hasta la paz entre opuestos del último relieve, y todo ello en relación con el relieve interior de la ascensión del alma, que sería un estalo intermedio entre la muerte y la resurrección.

Ávila de la Torre destaca el sepulcro como la pieza de mayor interés escultórico de todo el conjunto. Empieza señalando la influencia de Santiago en la pieza, aunque, a diferencia de Pita Andrade, señala que ha de mirarse más la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro que la Catedral de Santiago de Compostela, así como su coro pétreo o la Catedral de Ourense, por las similitudes formales que comparten. Es probable que la influencia de Toro viniera también de Santiago, por lo tanto, resultaría más lógico seguir la teoría de Pita Andrade, y de otros tantos, y relacionar la producción escultórica de influencia mateina de Zamora, Toro y Salamanca con Santiago, en lugar de ver similitudes entre ambas, y que una haya influido a otra.

Describe los relieves de la parte alta del baldaquino concluyendo con que recuerdan a los marfiles y a las telas orientales, cuestión que fue estudiada ya por Ramos de Castro en concreto, y mencionada desde principios del siglo XX.

Analiza los capiteles de las cinco columnas que sostienen el baldaquino, con una descripción formal en la que no aporta ninguna conclusión; aunque posteriormente determina que tienen un carácter referente a la resurrección y a la salvación. No aporta demasiada información más allá de lo formal, pues las interpretaciones que anota son tomadas de historiadores anteriores, fundamentalmente Ramos de Castro.

Respecto a la difunta, concluye que es una mujer, y que el relieve que aparece adosado al muro es una representación de la *assumptio animae* (véase Imagen 13), con una composición habitual, con el torso desnudo y asexuado, como es lógico, según determina; portado por dos ángeles y flanqueado por otros dos turiferarios.

Determina que el sepulcro debió ser realizado por una sola mano, con una técnica similar a la de las ménsulas de la Iglesia de Santiago el Burgo; ambas obras realizadas por dos, probables, discípulos del Maestro Mateo. Hace un análisis formalista relacionando las caras humanas y de los dragones que aparecen en ambas obras, e intentando establecer la similitud formal.

Sobre la identidad de la difunta (véase Imagen 11), establece una serie de premisas para llegar a una conclusión, en principio, clara. Determina que quien está ahí enterrada no debía ser una cualquiera, es decir, que sería alguien de sangre real o de la alta nobleza; también piensa que siendo un templo perteneciente a la Orden de San Juan debía ser el sepulcro de una persona perteneciente a dicha orden; termina diciendo que es importante

tener en cuenta la cronología del sepulcro, entre 1180 y 1215, similar a la del Maestro Mateo, lo que explicaría la relación tipológica y formal con el maestro gallego.

Piensa que con estas premisas sólo puede tratarse de las hermanas o mujeres de Fernando II; en primer lugar, descarta a sus hermanas, ya que Sancha contrajo nupcias con Sancho IV de Navarra, y Constanza con Luis VIII de Francia. Por ello, debía de tratarse de alguna de sus esposas, que fueron tres, Urraca de Portugal, Teresa de Traba y Urraca López de Haro. Determina que se trata de Urraca de Portugal, ya que se casó con el rey en 1165, dando a luz al futuro Alfonso IX en 1171 en la propia Zamora. En 1175 tuvieron que separarse por cuestiones parentales, y Urraca ingresó en la Orden de San Juan. Se retiró, no se sabe a dónde, y falleció en torno a 1211, pero tampoco está demasiado claro dónde, pero teniendo en cuenta la proximidad de dicha reina consorte a Zamora, es ella quien está enterrada en la iglesia.

Es, por tanto, una representación del recorrido que ha de hacer el alma, desde la muerte hasta la resurrección. Una concepción ligada a la teoría agustiniana, y por ende, platónica, en la que el alma se libera de la jaula que es el cuerpo, para llegar al mundo celeste, de las ideas. En lo tipológico, incluso en lo formal, podemos ver una evolución del alma por los distintos estalos, en los que podemos percibir la diferencia entre una y otra escena gracias a la gestualidad que, como ya se ha mencionado, es imprescindible para comprender el arte medieval. Y si tuviéramos que ver la influencia de Santiago por algún lado, sería la parte alta del baldaquino, imitando el coro pétreo de la Catedral de Santiago de Compostela, incluso la Portada Norte de la Catedral de Ourense, que, en consecuencia, sería el modelo que habría influido tanto el cenotafio de San Vicente de Ávila, como las tumbas de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia).

5. Conclusión.

Como conclusión, diremos que la Iglesia de la Magdalena de Zamora, y concretamente las obras estudiadas, son de gran interés, y no han sido estudiadas en su totalidad, es decir, se ha hecho muy correctamente el análisis formal, incluso alguna de las interpretaciones es más que coherente, sin embargo, hay principios que no se han aplicado, como es el caso de la ya mencionada proyección de la fachada sur. Lógicamente en este trabajo no se pretende dar una lectura novedosa, ni innovar, pero sí dejar una puerta abierta a posibles lecturas novedosas; en cuanto a su interpretación, evidentemente, tiene carácter paradisiaco, y tiene relación formal con la obra de Santiago de Compostela, incluso podemos dar por correcta la influencia

musulmana a partir de las telas y de diferentes obras que, por aquel entonces, se conservaban en Zamora, pero no podemos hacer afirmaciones tan a la ligera como se han hecho, y, sobre todo, no caer en la sobre-interpretación por querer dar una lectura completamente nueva e innovadora, sino aplicar, para empezar, una serie de principios metodológicos que no se han aplicado y ver si podrían tener lógica, como ya hemos visto que tienen. Es importante tener en cuenta cuestiones que se han dejado de lado, como es la topografía, ya que, imitando al profesor Moralejo, y aplicándolo a nuestra iglesia, vemos que tiene lógica, ya que, como hemos insistido, no hay que dejar hueco a la aleatoriedad e intentar dar, siempre que se pueda, una respuesta a las posibles preguntas que nos plantea la obra.

En cuanto al sepulcro, no podemos dejar de afirmar que se trata, sino de la más, de una de las obras más notables de la escultura románica zamorana que nos ha llegado. Relación indiscutible con Santiago de Compostela, en lo formal, incluso en lo simbólico, pues no podemos olvidar que la estructura arquitectónica de la parte alta del coro pétreo sería una representación de la Jerusalén celeste. Esto nos tiene que hacer ver la importancia que tenía Santiago de Compostela como centro de peregrinación, además de centro artístico, ya que, si se tomaban las tipologías de ese lugar sería por el prestigio de dicho lugar, una especie de “*reutilitas*”, aunque de una manera más tipológica que material como tal, no podemos olvidar que, además, Santiago se potenció como gran centro de la cristiandad en España en aquellos momentos, y dicha potenciación dada por la Iglesia, supondría un plus para las obras que imitaran Santiago.

6. Bibliografía.

- ÁVILA DE LA TORRE, Á. (2000). *Escultura románica en la ciudad de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos “Florián de Ocampo”.
- CRUZ Y MARTÍN, Á. (1981). *El románico zamorano*. Zamora: Monte Casino.
- DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, M.Á. (1989) “La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 2, nº 3, pp. 87-91.
- DOMÍNGUEZ HERRERO, C. (2002). *El románico zamorano en su marco del noroeste: iconografía y simbolismo*. Zamora: [s.n].
- FERNÁNDEZ MATEOS, R. (2010). *Todo el románico de Zamora*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real.
- FERRERO FERRERO, F. (2004). “La configuración urbana de Zamora durante la época románica” en *Studia Zamoranensia. Segunda Etapa: Zamora*, vol. VIII, pp. 9-44.
- GÓMEZ MORENO, M. (1907). *Catálogo monumental de España: Provincia de Zamora*. León: Nebrija, D.L., pp. 166-168.
- HERNÁNDEZ PASCUAL, J.F. (1990) *Zamora del Románico*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación Provincial de Zamora.
- MIGUÉLEZ CAVERO, A. (2007). *Actitudes gestuales en la iconografía del Románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S. (2010). *Formas elocuentes*. Madrid: Akal.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S. “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca” (1977) en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, tomo I, Zaragoza, pp. 173-198.
- PITA ANDRADE, J.M. (1952). “El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca” en *Cuaderno de estudios gallegos*: Madrid, VIII, nº 25, pp. 207-226.
- QUADRADO, J.M. (1885). *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona: Establecimiento tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y co.
- RAMOS DE CASTRO, G. (1977) *El arte Románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora.
- RIVERA DE LAS HERAS, J.A. (2006). *Zamora: Iglesias de San Isidoro, La Magdalena y San Pedro y San Ildefonso*. Zamora: Ayuntamiento; Oviedo: Nobel, D.L.

- RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M. “Iglesia de Santa María Magdalena” en GARCÍA GUINEA, M.Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J.M. (dir.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, tomo VI*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002-2007, pp. 485-498.
- RUIZ MALDONADO, M. (1988) “Dos obras maestras del Románico de transición: la Portada del Obispado y el Sepulcro de la Magdalena” en *Studia Zamorensia*. Salamanca: Universidad, Colegio Universitario de Zamora. Arte Medieval en Zamora, pp. 33-59.
- SÁINZ SÁIZ, J. (1999). *El románico en Zamora*. León: Lancia.

7. Imágenes.



Imagen 1. Portada sur de la Iglesia de la Magdalena.

Fotografía de romanicodemiguel.blogspot.com



Imagen 2. Portada sur de la Iglesia de la Magdalena. Detalle: Cabeza de león expulsando tallos por su boca.

Fotografía de Wikipedia Commons.



Imagen 3. Portada sur de la Iglesia de la Magdalena. Detalle: Cabeza de la cuarta archivolta.

Fotografía del autor.



Imagen 4. Portada sur de la Iglesia de la Magdalena. Detalle: Hombre investido de obispo de la cuarta archivolta.

Fotografía del autor.



Imagen 5. Portada sur de la Iglesia de la Magdalena. Detalle: Capiteles del lado izquierdo.

Fotografía del autor.



Imagen 6. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena.

Fotografía de Wikipedia Commons.



Imagen 7. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Relieve 1.

Fotografía de romanicoaragones.net

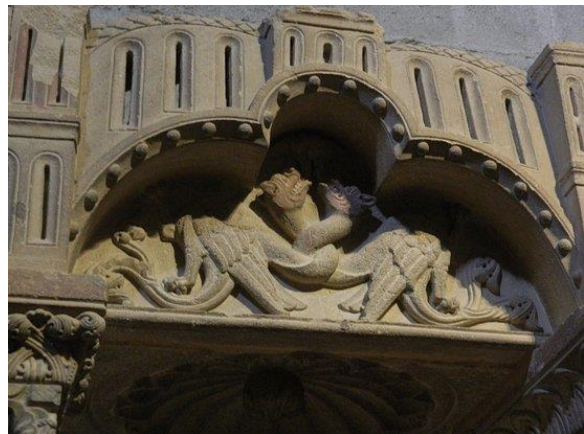


Imagen 8. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Relieve 2.

Fotografía de romanicoaragones.net



Imagen 9. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Relieve 3.

Fotografía de romanicoaragones.net

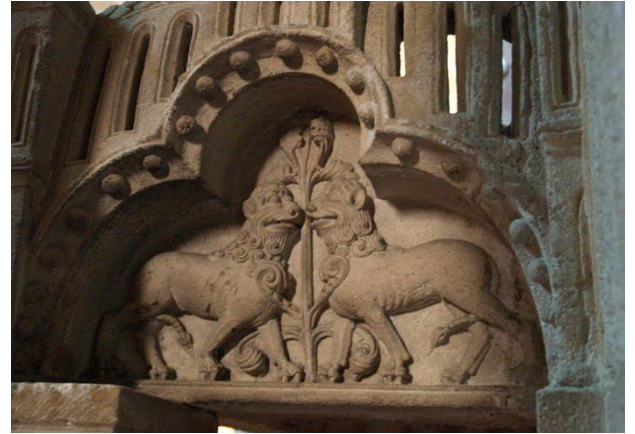


Imagen 10. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Relieve 4.

Fotografía de romanicoaragones.net



Imagen 11. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Detalle de la difunta.

Fotografía de romanicoaragones.net



Imagen 12. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Detalle de las esculturas interiores.

Fotografía de romanicoaragones.net



Imagen 13. Sepulcro del interior de la Iglesia de la Magdalena. Detalle de la escultura de la ascensión del alma.

Fotografía de romanicoaragones.net